

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

*Bem do seu tamanho*; um estudo sobre a relação texto/ ilustrações nos livros infantis

Rio de Janeiro  
2005

Bem do seu tamanho; um estudo sobre a relação texto/ilustrações nos livros infantis

Andrea Moraes Rodrigues

Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
monografia apresentada para obtenção do  
grau de bacharelado em Comunicação  
Social – Produção Editorial

Orientador: Maura Ribeiro Sardinha, professora  
doutora em Comunicação Social

Rio de Janeiro  
2005

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

**BEM DO SEU TAMANHO:** um estudo da relação texto/ ilustrações nos livros infantis

Andrea Morais Rodrigues

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação – ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel.

Aprovada por:

Prof. \_\_\_\_\_ — Orientador  
Maura Ribeiro Sardinha

Prof. \_\_\_\_\_  
Renata Pettengill

Prof. \_\_\_\_\_  
Paulo César Castro

Rio de Janeiro  
2005

Rodrigues, Andrea Moraes.

Bem do seu tamanho; um estudo da relação texto-ilustrações nos livros infantis/  
Andrea Moraes Rodrigues. – Rio de Janeiro, 2005.

xi, xxx f

Monografia (Bacharelado em Comunicação Social – Produção Editorial) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2005.

Orientador: Maura Ribeiro Sardinha

1. Literatura infantil. 2. Livro infantil ilustrado. 3. Comunicação Social – Monografias.  
I. Sardinha, Maura Ribeiro (Orient.). II. Graduação em Comunicação Social – Produção Editorial. III. Título

Este trabalho é dedicado a algumas pessoas-chave durante a faculdade: mamãe (a grande responsável por tudo), Caê (um namorado sempre muito dedicado e paciente), Luzia (pelos suprimentos essenciais para todo estudante longe de casa: teto, comida e carinho) e Luiz (o amigo).

Agradeço a Deus (por aquela força que não é minha), a minha família (pelo apoio e incentivo), aos amigos em Macaé (aqueles que se mantiveram firmes e fortes), aos amigos da faculdade (pelo sempre bem-vindo resumo em tempos de prova e trabalho), e a minha professora orientadora, Maura.

RODRIGUES, Andrea Morais. *Bem do seu tamanho*; um estudo sobre a relação texto/ilustrações nos livros infantis. Orientadora: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: UFRJ/ ECO, 2005. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Produção Editorial)

## RESUMO

Estudo de caso cujo tema principal é a literatura infantil no formato de livro ilustrado. São analisados os elementos textuais e visuais de duas edições de um mesmo livro, *Bem do seu tamanho*, e a interação entre esses elementos. Dessa interação resulta uma produção de sentidos, sobre a qual tanto o mercado editorial quanto o profissional que atua nesse mercado possuem responsabilidades. Esses elementos definem o formato final do objeto livro e seus aspectos que vão do didático ao estético, do social ao mercadológico.

RODRIGUES, Andrea Morais. *Bem do seu tamanho*; a study about the interaction between text/illustrations on books for children. Adviser: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: UFRJ/ ECO, 2005. Monograph (Social Communication/ Publishing Production)

### **ABSTRACT**

This study is about literature for children under the format of illustrated book. It is being analyzed the visual and written aspects among with the interaction between them, of the same book: *Bem do seu tamanho*. This interactions results in a production of meanings, which not only the publishing market, but also the professional that works in this same market, have responsibilities. These aspects define the final format of the book and its aspects, which are from the didactic to esthetic, and from social to market.



## **Sumário**

### **1 Introdução**

### **2 O texto literário de Ana Maria Machado**

#### **2.1 Análise do texto e apresentação dos temas abordados**

### **3 As ilustrações**

#### **3.1 Principais teorias e conceitos utilizados na análise das ilustrações**

#### **3.2 Estudo comparativo das ilustrações de Gerson Conforti e Mariana Massarani**

### **4 A interação texto/ ilustrações**

#### **4.1 Interferências do mercado editorial e o papel do editor**

### **5 Considerações finais**

### **6 Referências**

### **7 Anexos**

#### **1 Depoimento de Ana Maria Machado presente na 2ª edição do livro (2003)**

#### **2 Ilustração 1.1\***

---

\* O algarismo antes do ponto se refere ao número da ilustração e o algarismo depois do ponto se refere à edição a qual corresponde a ilustração. Ex. ilustração 1.1 é a ilustração nº 1 da 1ª edição.

- 3 Ilustração 2.1**
- 4 Ilustração 3.1**
- 5 Ilustração 4.1**
- 6 Ilustração 5.1**
- 7 Ilustração 6.1**
- 8 Ilustração 7.1**
- 9 Ilustração 8.1**
- 10 Ilustração 9.1**
- 11 Ilustração 10.1**
- 12 Ilustração 11.1**
- 13 Ilustração 12.1**
- 14 Ilustração 13.1**
- 15 Ilustração 14.1**
- 16 Ilustração 15.1**
- 17 Ilustração 16.1**
- 18 Ilustração 17.1**
- 19 Ilustração 18.1**
- 20 Ilustração 1.2**
- 21 Ilustração 2.2**
- 22 Ilustração 3.2**
- 23 Ilustração 4.2**
- 24 Ilustração 5.2**
- 25 Ilustração 6.2**
- 26 Ilustração 7.2**
- 27 Ilustração 8.2**
- 28 Ilustração 9.2**
- 29 Ilustração 10.2**
- 30 Ilustração 11.2**
- 31 Ilustração 12.2**
- 32 Ilustração 13.2**
- 33 Ilustração 14.2**
- 34 Ilustração 15.2**

- 35 Ilustração 16.2**
- 36 Ilustração 17.2**
- 37 Ilustração 18.2**
- 38 Ilustração 19.2**
- 39 Ilustração 20.2**
- 40 Ilustração 21.2**
- 41 Ilustração 22.2**
- 42 Entrevista com Lia Neiva (por telefone)**
- 43 Entrevista com Mariana Massarani**
- 44 Entrevista com Gerson Conforti**
- 45 Troca de e-mails com Ângela Carneiro**

## 1 Introdução

Nas sociedades contemporâneas a imagem ocupa sem dúvida um espaço de destaque no campo da mediação. A todo momento se é estimulado por elas em *outdoors*, folhetos, televisão, Internet, e elas tantas vezes transmitem mensagens sem que haja necessidade de muitas palavras como legenda. Vive-se um tempo em que os elementos visuais dominam o espaço da mediação.

Não é diferente quando os meios de comunicação em questão são os livros. A capa, o projeto gráfico, enfim tudo o que diz respeito à parte visual desses objetos tornou-se importante diferencial, tanto como modo de atrair atenção do público quanto como um estímulo a mais para o consumo. Assim também acontece com os livros infantis. Nas obras destinadas às crianças há uma notória prevalência de elementos visuais que levanta questões sobre a relação entre texto e imagem. As ilustrações, com suas cores e texturas, constituem elementos que despertam a atenção. Esses elementos ganham uma tal deferência que não podem mais ser considerados apenas a embalagem ou a propaganda do livro. Eles mesmos dão formas e caminhos ao texto, são elementos que interferem diretamente na produção de sentidos.

Seja precária ou extremamente complexa, a relação entre imagens e palavras parece ser merecedora de pouca atenção, de tão interiorizado que é esse fluxo associativo. Faz-se uso de sistemas complexos para se explicar os fenômenos mais simples: as coisas que a criança sente e observa, ela aprende a enquadrar num sistema que é a língua, que vai ajudá-la a descrever o mundo em que vive e a se comunicar com ele. Nesse sentido, é possível forçar uma contraposição entre a comunicação visual e a comunicação verbal, afirmando-se que a comunicação visual deve estar mais ligada à percepção. De fato, ela está ligada sim à percepção, mas está sujeita a categorizações e, tal como na linguagem verbal, é preciso conhecer determinadas regras para uma comunicação efetiva a partir da linguagem visual. *A convenção rege todas as nossas operações figurativas* (ECO, 2003, p. 107).

Se antes tudo se resume a percepções, a partir da interiorização e conhecimento desses sistemas tudo passa a ser feito de imagens e palavras, numa espécie de descrição contínua do visual para o verbal e vice-versa. É exatamente nesse momento de intensa aprendizagem que o livro infantil vai ser usado como ferramenta que reitera o já dito ou que oferece possibilidades de criar a partir daquilo que já se conhece. O aprender a classificar as coisas no mundo passa necessariamente pela relação entre palavras e imagens.

Dessa interação entre texto e ilustrações, aliada ao projeto gráfico que determina a disposição desses dois elementos no espaço, resulta o objeto físico livro. Nesse objeto não há uma separação nítida entre os elementos textuais e visuais, eles estão imbricados. Esse mesmo objeto assume tanto a condição de fonte de conhecimento, que lhe é conferida desde os primórdios da imprensa, quanto à condição de produto num mercado de bens. Partindo dessa relação entre linguagem verbal e visual, o objetivo principal é perceber o novo cenário da literatura infantil e suas novas formas de apresentação diante de um público tão acostumado com imagens, nascido em meio a tantas novas tecnologias e a conteúdos tão descartáveis quanto seus próprios meios.

Para efeitos desta pesquisa, livro infantil deve ser entendido como objeto, produto e fonte de sentidos na realidade social brasileira, e como uma produção para crianças de nove a onze anos. Recortado o objeto e seu espaço de existência e atuação, os resultados irão se limitar a considerar a mensagem, seus conteúdos, significados e motivações. Para exemplificar o tema vão ser analisadas duas edições diferentes da obra de Ana Maria Machado, *Bem do seu tamanho* (1991 e 2003).

Baseando-se nesse exemplo, os objetivos específicos do estudo de caso constituem-se:

- Entender a relação texto e imagem e perceber se há um movimento de empobrecimento da palavra pela presença massiva de ilustrações e elementos visuais;

- Perceber se essa relação entre texto e ilustrações tem motivação nas pressões exercidas pelo mercado editorial e nas necessidades cada vez maiores de adaptação dos conteúdos ao público pretendido;
- Esclarecer o papel do produtor editorial diante do mercado e dos conteúdos que seleciona e disponibiliza para o público infantil da faixa etária de nove a onze anos, alunos da terceira, quarta e quinta séries do ensino fundamental (público definido para o livro analisado).

O problema abordado por este estudo é levantado por Cecília MEIRELES (1984, p.147) em seu livro *Problemas da literatura infantil*:

Nós, que já tínhamos aprendido o exercício da imaginação e o raciocínio com idéias, voltaremos a pensar só com objetos presentes, sem podermos transformar em palavras?

Apesar de ter uma postura bastante poética, a escritora não deixa de olhar para um fato que aparece de maneira muita mais acirrada na contemporaneidade. O mercado editorial faz tempo já sabe que a presença de elementos pictóricos, aliadas a um texto com características literárias, define a qualidade de um livro infantil. O que se percebe como tendência são livros para a infância com projetos gráficos cada vez mais elaborados, numa disputa pela atenção dos pequenos leitores e de seus pais, e por lugares privilegiados nas prateleiras.

O livro infantil ilustrado pode ser entendido de duas formas, tanto como um espaço no qual as linguagens diferentes dialogam e abrem possibilidade a novas leituras, quanto como uma maneira de cercear a imaginação, pois associa o texto a imagens pré-concebidas. Mas seja como um meio de plurissignificações ou de restrição da imaginação, o livro infantil ilustrado explora como nunca a associação com as imagens, constituindo-se em um fenômeno atual de comunicação, com um impacto direto na produção de sentidos. A grande questão é perceber se há um favorecimento dos elementos visuais, no caso as ilustrações, em detrimento dos elementos textuais — o cerne de toda literatura —, seja ela dedicada ao público infantil ou não.

Esse tema se torna pertinente para a produção editorial, pois as obras infantis que figuram no mercado são de responsabilidade do profissional dessa área, sejam elas com matizes didáticos ou literários, clássicas ou contemporâneas. Faz parte do trabalho do produtor editorial coordenar os processos que definem desde o conteúdo que deve ser publicado até o formato do livro. Por isso, não basta que o formato do livro se esteja adequado às demandas do mercado, é essencial que os textos estejam num determinado patamar de qualidade e que seus conteúdos sejam pertinentes para o público ao qual se destinam.

As ilustrações e todo o projeto gráfico do livro infantil passam por essa tentativa de se adequar ao público, ao leitor-modelo (ECO, 1979), e passa também pela adaptação àquilo que é ditado pelos padrões mercadológicos (MORIN, 1969). Tanto que, pelo menos no que diz respeito aos livros destinados ao público de até dez anos de idade, há a presença marcante de ilustrações, dos mais variados estilos.

A responsabilidade que um produtor editorial assume sobre os conteúdos que coloca à disposição do público delineia-se como uma questão não somente ética com também social. Especialmente porque se trata da produção de sentidos para um público em fase de apreensão de valores e de descobertas sobre o seu ambiente. Portanto, entender a relação entre ilustrações e texto nos livros infantis e a importância desse diálogo para a definição da qualidade dos conteúdos que essas obras encerram torna-se uma tarefa imprescindível para qualquer bom profissional que atua na área de produção de livros.

No segundo item é apresentado o texto de Ana Maria Machado e são realizadas a análise do texto e a apresentação dos temas abordados. No terceiro item encontra-se um estudo comparativo das ilustrações de Gerson Conforti e Mariana Massarani, com o objetivo de se entender melhor a característica de cada um desses elementos. Tanto o texto (linguagem verbal) quanto as ilustrações serão analisados conforme as noções de semiologia presentes em *A estrutura ausente*, de Umberto ECO (2003). A análise da interação entre os elementos visuais e textuais em cada edição e a produção de sentidos

que a associação desses dois elementos suscitem encontram-se no quarto item. Este último item contém ainda as considerações sobre o mercado editorial de livros infantis e o papel do produtor editorial diante do mercado e da produção, que terá a abordagem baseada nos conceitos presentes na obra de Edgar MORIN (1969). Em complemento ao trabalho encontram-se anexos com as ilustrações analisadas e as entrevistas realizadas com Gerson Conforti, Mariana Massarani, Ângela Carneiro e Lia Neiva.



## 2 O texto de Ana Maria Machado

Entende-se por literatura a produção de textos que contam histórias para um público amplo, para qualquer pessoa que tenha interesse em ler tal história. Quando, porém, adjetiva-se “literatura” com a palavra “infantil”, cria-se uma delimitação de público que, de certa forma, indica os temas, abordagens, formato, toda uma série de expectativas acerca daquilo que pode ser abarcado por esse gênero (CADEMARTORI, 1994, p. 8):

A literatura, enquanto só substantivo, não predetermina seu público. Supõe-se que este seja formado por quem quer que esteja interessado. A literatura com adjetivo, ao contrário, pressupõe que sua linguagem, seus temas e pontos de vista objetivam um tipo de destinatário em particular, o que significa que já se sabe, a priori, o que interessa a esse público específico.

Além dessa delimitação feita previamente pelo adjetivo, a literatura infantil é ainda segmentada conforme a idade e o grau de escolaridade, o que faz com que o conteúdo destinado à faixa etária de sete anos seja pouco proveitoso para crianças em idade mais avançada, na faixa de nove a dez anos, por exemplo. Nesse sentido, percebe-se ainda de maneira mais clara a intensidade com que o conteúdo da literatura infantil é moldado às expectativas desse público. Essa é a característica que diferencia a produção textual para a infância. Contudo, pode tanto constituir uma vantagem por permitir uma adequação dos conteúdos ao desenvolvimento psíquico e social da criança, quanto levar à idéia equivocada de que esses textos apenas reproduzem o “já dito” e de que têm uma função meramente didática.

Outra peculiaridade da produção literária para a infância é o fato de ser escrita, produzida, empresariada, divulgada e comprada pelo adulto, o que se caracteriza como uma assimetria (CADEMARTORI, 1994, p.21). Há uma desconformidade entre as duas pontas da cadeia e, mais do que isso, uma espécie de desvantagem ao longo de todo o processo de produção, divulgação e consumo, do qual a criança é praticamente excluída. Fica explícita a relação de dependência que a criança tem com o adulto que seleciona aquilo que ela supostamente deveria ler desde a escolha do tema até a escolha do livro a ser adquirido. Uma dependência que pode ser quebrada com o auxílio dos instrumentos

oferecidos pelo texto literário infantil. Nisso consiste uma das principais características do bom texto literário, que é sua capacidade de gerar novas idéias, de emancipar o pensamento e criar um espírito crítico.

Uma maneira de impedir que essa assimetria torne o conteúdo dos textos infantis irrelevantes consiste em tentar enxergar os temas propostos sob uma ótica mais condizente com a de uma criança. Além disso, criar unidade entre o conteúdo do texto e sua forma, e oferecer ao pequeno leitor uma literatura do tamanho da sua vontade de conhecer e entender o mundo. Assim faz Ana Maria Machado em diversos de seus textos, entre os quais está *Bem do seu tamanho*. A autora é considerada um ícone da literatura nacional, premiada e reconhecida pelas suas obras dedicadas aos pequenos e jovens leitores. No depoimento encontrado ao final do livro, Ana Maria Machado expõe as suas motivações para escrever a história. Fica evidente que todas elas têm como base situações que ela viveu quando criança e questões de criança que observou já adulta (Anexo 1). Na soma desses dois aspectos, a autora encontra o equilíbrio para criar uma história para crianças, mesmo quando parte do ponto de vista de observadora adulta.

O livro é indicado para a terceira, quarta e quinta séries do ensino fundamental no *site* da editora. Tal classificação demonstra ainda um outro aspecto associado ao livro infantil, o paradidático. Muitas das editoras que publicam literatura infantil têm como principal produção livros didáticos, e se apóiam nesse conhecimento para produzir alguns outros livros que classificam como *leitura complementar*. No entanto, não é possível reduzir obras como *Bem do seu tamanho* somente ao seu caráter de leitura escolar complementar e, tantas vezes, obrigatória. Na análise do texto que é feita a seguir, é possível perceber os elementos que fazem com que esse livro seja classificado como literatura infantil em todas as dimensões que esse termo pode apreender.

## 2.1 Análise do texto e apresentação dos temas abordados

*Bem do seu tamanho* conta a história de Helena, uma menina que começa a ficar bastante confusa com relação ao seu tamanho. Esse conflito é o que motiva toda a história, e é explicitado logo no primeiro parágrafo do texto: “Não era uma menina deste tamanho, mas também não era uma menina deste tamanho”. O conflito é ainda intensificado pela fala dos pais da menina que se segue:

— Helena, você já está muito grande para fazer uma coisa dessas. Onde já viu uma menina do seu tamanho chegar em casa assim tão suja de ficar brincando na lama? Venha logo se lavar (...)

— Helena, você ainda é muito pequenininha para fazer uma coisa dessas. Onde já se viu uma menina do seu tamanho ficar brincando num galho de árvore tão alto assim? Desça já daí. Senão, você pode cair.

Explicitado e intensificado o conflito, no desenvolver do texto aparecem várias perspectivas sobre a questão do tamanho. A primeira delas surge com a personagem principal, que só consegue perceber seu tamanho a partir da opinião dos outros. Ela não consegue nem mesmo se olhar por inteiro no espelho, o que aumenta ainda mais suas dúvidas. A insegurança de Helena, portanto, se baseia no fato de que ela não consegue se ver por inteiro, e por isso depende do olhar de outras pessoas. Helena tem como características principais um aguçado senso crítico e a capacidade de relativizar todos os pontos de vista. Se Helena, com todos os seus questionamentos, é o principal ponto de identificação do leitor com o texto, a autora se preocupa com o fato de não apresentar nela uma imagem de conformidade com o *já dito*. Evita-se conduzir o leitor a uma moral totalizante e, para isso, são apresentados diversos pontos de vista. Essa preocupação, tal como tantos outros elementos presentes no texto, mostra a preocupação da autora com aquilo que ela oferecerá para seu leitor como *padrão de interpretação* (CADEMARTORI, 1994, p. 22):

A oferta de padrões de interpretação para a construção do mundo do homem, em sentido lato, é o que se chama de educação: a apreensão de valores que modificam o comportamento.

Esses pontos de vista são acrescentados pelos outros personagens, apresentados no desenrolar da história. Os personagens promovem tanto uma ampliação do assunto principal, quanto a abordagem de outros temas, que propõem outras reflexões.

O primeiro desses personagens é Bolão, o boi que tem o corpo feito de mamão, trocando-o constantemente, de acordo com o amadurecimento da fruta. Como cada fruta é diferente da outra, ele muda de aparência a todo instante, mas a menina o considera sempre o mesmo boi de mamão, até mesmo quando o corpo do brinquedo era de abóbora. A partir dessa personagem, a autora aborda a questão da aparência: Helena gosta de seu brinquedo não pelo seu aspecto físico, mas pelo que ele representa para ela. “Quando a gente gosta de alguém não faz mal se esse alguém engorda ou emagrece, fica cabeludo ou careca. Bolão é meu amigo e pronto”. Bolão é ainda o primeiro personagem que apresenta uma opinião sobre a questão do tamanho. Para ele o tamanho é uma questão de perspectiva, como algo que depende do ângulo de quem vê. Mostra a oposição proximidade/afastamento como chave do conceito e justifica: quando ele estava em cima do mamoeiro, Helena e seus pais pareciam pequenos; e depois de colhido, parecem bem maiores. A menina não se conforma somente com essa explicação, mas é a partir dessa conversa que ela decide fazer uma viagem na tentativa de resolver suas dúvidas: criando uma certa distância daquilo que gerou seu conflito, talvez ela pudesse resolvê-lo melhor. A viagem de Helena e a aventura que ela promete são alguns dos muitos elementos que a autora emprega para atrair a atenção do leitor ao texto.

Seguindo a ordem cronológica da história, o próximo importante personagem a ser apresentado é o Tipiti. Tipiti, cujo verdadeiro nome é Jorge, é um menino que a autora descreve como comprido, simpático e desengonçado. O menino é chamado assim porque ele “esticou” como o tipiti no processo de feitura da farinha.<sup>1</sup> Com Tipiti a autora mostra a questão da diferença de uma maneira positiva. O menino acolhe o apelido de bom grado, pois o entende como algo que o diferencia dos outros: “Tipiti sou só eu. Quer dizer, Tipiti gente”. A personagem também apresenta sua colaboração para

---

<sup>1</sup> Para muitas crianças, esse processo é desconhecido, pois grande parte do público desse livro vive em ambientes urbanos. Ciente disso, a autora se preocupa em explicar esse processo através do diálogo entre Helena e o menino. Conferir também. p. 13 desta monografia..

a questão do tamanho. Ele percebe o tamanho que tem a partir de evidências externas: a marcas na soleira da porta, a mãe que “diminuiu”. Quando Helena encontra Tipiti ela decide para onde vai, já que o menino é designado por seus pais para entregar uma encomenda na feira da cidade. Há nisso uma associação de responsabilidade com o amadurecimento da criança. Mostra-se que há uma relação necessária entre idade, maturidade e responsabilidades e, ao mesmo tempo, a questão da responsabilidade é desviada do seu sentido de obrigação, pois o menino vai entregar a encomenda e acompanhar sua mais nova amiga numa aventura.

A próxima personagem que a autora apresenta é Flávia e, com ela, fecha-se o círculo de personagens principais da história. A menina é a imagem da criatividade ingênua de uma criança: é espevitada, faladeira e adora brincar com as palavras. Segundo o que a autora declara em seu depoimento sobre o texto, Flávia parece ter sido inspirada nas coisas divertidas que ela ouvia seus filhos e sobrinhos dizerem. Flávia ainda acrescenta ao texto uma nova perspectiva à questão do tamanho, que é a perspectiva da idade: seu irmão era menor porque era mais novo que ela, mas maior porque era mais alto do que ela.

A personagem traz o aspecto lúdico e inventivo para o texto. Para ela, o que não é possível descobrir, eles podem inventar. A autora coloca em questão o caráter arbitrário da língua e, mostra com isso, que as regras e conceitos que as crianças aprendem na escola não são absolutos, mas convencionados, como demonstra uma das falas da menina: “— Também, corrente é para correr. Se a bicicleta ficou parada, não é por causa da corrente. Só se for por causa de parente”.

Flávia cria uma lógica associativa que descaracteriza a língua como um sistema rígido. A menina usa as palavras de maneira inventiva, mostrando que as palavras estão à disposição do falante e que a partir delas é possível inventar coisas novas. CADEMARTORI (1994, p.23) aborda esse aspecto subversivo que a literatura infantil encerra: Para ela, a literatura se caracteriza, a cada obra, pela proposição de novos conceitos que provocam uma subversão do já estabelecido.

A brincadeira que a personagem Flávia faz com as palavras desperta essa curiosidade por subverter e, a partir disso, questionar a ordem vigente, as regras gramaticais propostas, as palavras e conceitos que o dicionário delimita e indica, entre outros sistemas normativos que fazem parte do ambiente de aprendizado de uma criança. Uma outra personagem que surge em contraponto a essa questão de liberdade do uso das palavras é o espantalho, Pé da Letra. Com uma dose de humor, a autora mostra que sem um bom conhecimento de vocabulário, nem mesmo é possível intuir o significado de uma palavra. O espantalho se atrapalha tanto por levar tudo ao pé da letra, que nem mesmo sabe qual é sua real função, e é taxativo: se ele é espantalho, tem mesmo é que “espantar alho”, só se seu nome fosse *espantave* é que teria que espantar as aves que pousam no milharal. A língua, ao contrário do que mostra o espantalho, é dinâmica e é atualizada constantemente por quem a utiliza como ferramenta de comunicação. Nisso consiste a dificuldade de se expressar do espantalho, que fala muito e não consegue dar nenhuma informação para as crianças: enquanto ele tem letras no pé, as crianças as têm na cabeça.

Quando as crianças finalmente chegam à vila, vivem duas situações que definirão o desfecho da história. A primeira delas acontece quando Helena e Flávia tiram a sorte no realejo:

Quem não sabe ter coragem/ Fica sempre pelo chão/ Se você  
levar um susto/ Cresça e não corra não. (...)  
Se eu fosse um retratista/ Tirava um retrato seu/ Para poder  
todo dia/ Ver quanto você cresceu.

Os versos dão um tom enigmático ao desfecho da aventura. Tipiti percebe que eles falam sobre tamanho, porém as crianças não conseguem ver nada que possa lhes explicar algo. Nesse momento eles conhecem o retratista e, a partir do retrato que ele tira das crianças, há um momento de reflexão sobre tudo aquilo que eles aprenderam sobre tamanho ao longo da aventura. As crianças percebem, então, que estão maiores por tudo o que aprenderam e pelo que tiveram coragem de enfrentar. A autora mostra que o crescimento passa também pelo conhecimento e pelas experiências vividas.

O retratista é a personagem que esclarece todos os pontos previamente abordados no texto e traz novas opiniões sobre tamanho: para ele ninguém tinha um só tamanho, mas vários ao mesmo tempo. *Ser gente grande*, enfrentar problemas e dificuldades não significa, para ele, se tornar uma pessoa sisuda. É possível *ser grande* com a leveza e a simplicidade de *gente pequena*. A história se encerra deixando ao leitor várias possibilidades de interpretação. Cada personagem oferece ao texto uma nova perspectiva, uma nova maneira de olhar para o assunto do tamanho, abre espaço para subtemas e suscita outras reflexões. Há um entrecruzamento de vozes que permite ao leitor tirar suas próprias conclusões a partir daquilo que lhe foi apresentado. Esse entrecruzamento de vozes traz à tona novas perguntas e favorece a relativização das respostas (CADEMARTORI, 1994, p.25).

Escapando de aspectos meramente moralizantes, a abordagem de assuntos em *Bem do seu tamanho* abre espaço para outras interrogações, oferece elementos esclarecedores, mas deixa lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor, através de sua capacidade imaginativa e de suas próprias perspectivas, o que o distingue como um texto aberto (ECO, 1979, p.37). Nele a autora guia o leitor até certo momento e escolhe deixá-lo livre a partir de então, para que ele possa fazer suas próprias escolhas interpretativas. Isso fica claro no desfecho da história, quando todas as questões são retomadas e entendidas, mas a questão central, em vez de ser respondida de maneira taxativa, é ainda ampliada. O retratista, que é o personagem que desencadeia todo o entendimento sobre as aventuras vividas ao longo do texto, levanta ainda a questão de cada pessoa poder ser de um tamanho diferente dependendo do momento. A questão é aumentada, mas a angústia inicial que ela causava na personagem principal é encerrada a partir o momento em que ela entende que a questão do tamanho é relativa, que há várias respostas possíveis para o seu questionamento.

A maneira como a autora conduz o texto se mostra pertinente ao pequeno leitor e caracteriza a narrativa como um texto que se move em direção a um leitor específico, um leitor idealizado pela emissora da mensagem.

É demonstrado um grande cuidado em explicar termos supostamente desconhecidos do público que deseja atingir. Palavras como “tipiti” e “lambe-lambe” têm seus significados ensinados no próprio texto, ao contrário de palavras como “samburá” e “embira” que podem estar igualmente distantes da realidade do leitor imaginado. Escolhe-se que palavras precisam ser imediatamente entendidas para que o texto possa fluir melhor. A maneira como a autora encaminha o texto a um público específico, se encaixa na definição de leitor-modelo de Umberto Eco (1979, p.37):

(...) o texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.

Segundo Eco, o texto só funciona a partir de determinadas competências lingüísticas e circunstanciais, que completam o sentido, e indicam se o autor realmente atingiu o público imaginado. No entanto, a autora não constrói o texto somente esperando um esforço interpretativo do leitor. Ela o constrói, a partir de suas experiência de vida e do arcabouço lingüístico que possui, um caminho a ser trilhado pelo leitor, o próprio texto contribui para a produção dessa capacidade interpretativa.

O autor prevê recursos necessários ao leitor para que possa completar o sentido do texto. Em vários momentos a narrativa recorre ao repertório do leitor e, paralelamente, são oferecidos conhecimentos que permitem a ampliação desse repertório. O texto se vale do repertório do leitor quando faz alusões aos contos de fada (“— Espelho, espelho meu, que tamanho tenho eu?”), quando expõe que os pais de Helena lhe dão conselhos antes da viagem, quando demonstra que os pais já sabem o que os filhos precisam sem que eles precisem pedir, entre outros lugares comuns. No entanto, a autora lança mão desse recurso com intuito de chamar a atenção do leitor e despertar nele uma identificação com a história. O texto não está fundamentado nesses elementos e eles não são usados como justificativa para nenhum questionamento proposto. Ao mesmo tempo, a autora apresenta novos temas e expõe novas realidades. Trata de questões como as diferenças, denuncia e questiona o machismo que poder impera na relação homem/mulher, evidencia o caráter arbitrário da língua por meio de uma brincadeira com as palavras, entre outros momentos que compõem o aspecto de novidade no



texto. Observa-se, então, que há não só um modelo de leitor, há também uma expectativa que esse leitor reconheça certos elementos do texto. O conhecimento prévio, o repertório, é um elemento necessário para completar de sentidos o texto.

Além do repertório, há outro elemento importante no processo de apreensão de sentido do texto que é a *circunstância*. Ela determina que significados devem ser considerados relevantes em detrimento de outros, ela é a existência de uma realidade a qual se aliam alguns significados no lugar de outros (ECO, 2003, p. 43). No texto, a personagem Flavia não consegue entender como uma rede pode ter *punho* e *varanda*, pois os significados que atribui a esses dois termos não coincidem com aqueles evocados pelos amigos, Helena e Tipiti. A *circunstância* considerada por Flavia para a compreensão dessas duas palavras difere daquela considerada por Helena e Tipiti. A autora oferece ao leitor a possibilidade de ampliar seu vocabulário, a partir do encontro entre diferentes realidades. Ao mesmo tempo, ela reconhece a *circunstância*, que é considerada por um leitor médio que vive em ambientes urbanos, e trata de explicar, por meio do diálogo dos personagens, o significado que as palavras assumem no contexto específico.

Vários elementos da história escrita por Ana Maria Machado apresentam relevância para o público pretendido: crianças de nove a onze anos, ou seja, na terceira, quarta ou quinta série do ensino fundamental. A escolha do gênero narrativo, o uso de discurso direto, o tema proposto (crescimento, tamanho), uma questão a ser resolvida por meio de uma aventura, a abordagem de subtemas que começam a ficar evidentes nas vidas dos pequenos leitores (o sexismo, as diferenças sociais), entre outros aspectos do texto, fazem com que este se encaixe nas características essenciais de uma história destinada para crianças nessa faixa etária, encontradas na definição da educadora Maria Antonieta Antunes Cunha (1989, p.100):

A segunda fase (7/8 anos e 11/12 anos) se caracteriza pelo *conhecimento da realidade*. A criança tem maior necessidade de ação: do plano contemplativo da fase anterior, passa ao executivo. Interessa-se pela experiência do homem e da ciência. Valoriza o esforço pessoal, o engenho do herói para vencer os obstáculos.

O *conhecimento da realidade* está totalmente presente na busca da personagem Helena pelo seu verdadeiro tamanho, por uma identidade ou algo que determine os limites de sua própria existência. Ela deseja saber as fronteiras daquilo que pode ou não fazer e, por meio de uma viagem, busca as respostas para seu questionamento. No livro contemplamos ainda o *esforço pessoal*, a superação da personagem que se distancia de sua casa e da raiz de suas dúvidas, na busca de novas perspectivas. A personagem pode não ter o impacto de um herói de aventuras, mas acaba se tornando uma heroína bem próxima do leitor, uma imagem na qual o leitor se reconhece em vários momentos, com a qual tem identificação. A fase descrita por Cunha também é conhecida como *robinsonismo*, uma referência ao personagem *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe.

Ana Maria Machado encontra a medida entre as suas expectativas como autora e as expectativas de seu público, as crianças. Enfrenta o desafio de superar a contradição de ser ela mesma, autora, e ser quem já foi, criança, e, baseada nesse equilíbrio, oferece um texto de qualidades literárias inegáveis. Da escolha do tema às escolhas vocabulares, a autora demonstra todos os cuidados ao se dirigir a um público tão específico. O livro prima pelo lúdico e pela criatividade. É oferecido ao leitor uma literatura bem do tamanho de seu mundo e de suas expectativas: às vezes com assuntos de gente pequena, outras vezes com assuntos de gente não tão pequena assim. Condizente, porém, com a capacidade interpretativa do leitor e sempre estimulante na busca da ampliação dessa capacidade.

Considerando essas características do texto, no próximo capítulo são analisadas as ilustrações em ambas as edições: as de Gerson Conforti (1991) e as de Mariana Massarani (2003). São consideradas as suas especificidades, os pontos de aproximação e afastamento do trabalho dos dois ilustradores. Levando em conta que a narrativa por meio das imagens nasce a partir do texto, essa análise prévia da história serve de parâmetro para considerar a relevância das ilustrações para o contexto do livro infantil.

### 3 As ilustrações

Ainda criança, as primeiras experiências do ser humano se resumem a quatro sentidos: tato, olfato, audição e paladar. Logo esses sentidos são intensificados e superados pelo plano visual. Ver é uma experiência direta, sensorial que independe de qualquer conhecimento prévio. Com a visão experimenta-se aquilo que normalmente se classifica como realidade.

Por isso, atribui-se à mensagem visual o *status* de eficaz meio de comunicação, ela acontece de maneira quase que imediata, apesar de exigir certas habilidades cognitivas para a total apreensão do seu significado. As imagens não se detêm em seu aspecto sensorial, e contam, tal como a língua, com determinadas regras e convenções que regem os olhares na apreensão dos elementos imagéticos e os intelectos na postulação das mais diversas interpretações.

Mesmo exigindo certas habilidades cognitivas, a imagem não se distancia do fato de ser um sinal traduzível com mais rapidez e facilidade do que a palavra. Ao contemplar uma imagem, o observador pode ter desconhecimento de certos aspectos do código utilizado para construí-la e mesmo assim ele não estará a salvo da impressão visual que teve, seja pelas formas, pelas cores ou pelas texturas. Assim nos diz Alberto MANGUEL (2001, p.25) ao falar de sua primeira experiência com um quadro de van Gogh:

Os botes de pesca de van Gogh, por exemplo, foram para mim, naquela primeira tarde, prontamente reais e definitivos. Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la: só anos mais tarde fui notar que um dos botes tinha o nome *Amitié* pintado no casco.

Na literatura infantil, as imagens atuam como um complemento do texto. Essas imagens ganham nos livros infantis, a mesma relevância dada o uso de imagens em qualquer outro suporte de comunicação. As ilustrações, tal como outros aspectos visuais

que compõem o projeto gráfico do livro, tornam-se elementos essenciais na produção de livros infantis.

O livro infantil ilustrado oferece ao leitor uma dupla fruição artística sobre um mesmo tema. Tal como o autor, o ilustrador deve proporcionar ao leitor imagens polissêmicas, que se constituam em elementos que em vez de limitar o exercício de imaginação proposto pelo texto, intensificam esse exercício e ampliam as possibilidades de interpretação. As ilustrações devem ser repletas de elementos sugestivos e não impedir outras possíveis leituras do texto. Devem evitar tanto uma abstração excessiva dos elementos que compõem a narrativa, pois assim se tornam elementos que não interagem com o texto; quanto uma descrição pura e simples do que já está narrado no texto, pois assim não deixam brechas para a interferência da imaginação do leitor e em nada contribui para o texto.

Dessa interação, é possível extrair um outro importante aspecto, que é o fato das ilustrações serem criadas a partir do texto e não o contrário. Em grande parte das produções encontradas no mercado, a ordem de criação é necessariamente essa. Os autores escrevem uma história e, a partir delas, os ilustradores propõem uma nova interpretação com as imagens criadas. Os ilustradores levam ao público uma informação que é a expansão de uma mensagem verbal (DONDIS, 1997, p.205). Assim como o autor ao elaborar a narrativa, os ilustradores precisam compreender o público ao qual se dirigem. É necessário que as ilustrações apresentem elementos visuais pertinentes ao olhar do pequeno leitor, compreensíveis o suficiente, mas que não sejam apenas a repetição do que já está explícito no texto. Nesses casos, a ilustração está à disposição da literatura e a literatura é primeiramente texto.

Como definir que elementos visuais são pertinentes ao público formado pelos pequenos leitores? A educadora Maria Antonieta CUNHA (1989, p.75) define que os graus de pertinência desses elementos podem ser definidos em função da fase de desenvolvimento na qual a criança se encontra. As crianças muito pequenas não são capazes de traduzir uma palavra, mas são capazes de reagir à visualização de uma imagem. Por isso nos livros para crianças nessa fase há a prevalência de ilustrações: o

texto é pequeno e muitas vezes se resume a frases e, em alguns casos, a palavras. Para crianças que começam a ler, as ilustrações diminuem e dão espaço a um volume maior de texto. Com relação ao livro para crianças de nove, dez anos, que já possuem um certo domínio da língua e do processo de leitura, as ilustrações podem ainda estar presentes, mas deve haver uma predominância do texto.

Na última fase descrita pela educadora, encontra-se o público definido para o livro *Bem do seu tamanho*. Dos conteúdos à forma, todo o livro deve ser pensado em função desse público. Deve haver um favorecimento do texto, as ilustrações devem aparecer em menor quantidade e inclusive deve-se estimular a leitura de livros com poucas e até mesmo sem ilustrações. De acordo com Maria Antonieta CUNHA (1989, p.75), abusar das ilustrações em livros para crianças nessa fase é subestimar a capacidade desses leitores de realizar um esforço interpretativo.

Todos esses fatores são entremeados por muitas outras variantes, no entanto devem ser consideradas relevantes para este estudo, apenas aquelas abordadas anteriormente. As questões de mercado e algumas outras questões suscitadas pela interação entre texto e as ilustrações, são exploradas no item 4. No próximo subitem, 3.1, são explicitados os principais conceitos e bases teóricas utilizadas na análise das ilustrações, apresentada no subitem 3.2.

### 3.1 Principais temas e conceitos utilizados na análise das ilustrações

Dentre as teorias ligadas à composição da mensagem visual, algumas são selecionadas para a realização da análise das imagens em questão. A primeira delas está ligada aos estudos semiológicos dos códigos visuais realizados por Umberto ECO (1979, p. 97). Esses estudos buscam compreender se há algum caráter lingüístico nas formas de comunicação visual e traçam o conceito de *signo icônico* (2003, p. 99).

Para compor uma mensagem visual dotada de elementos interpretáveis é necessário recorrer a certas convenções de representação que podem ser encontradas na definição de *signo icônico*. Eco apresenta *signo icônico* como um signo motivado, que tem algumas condições de percepção do objeto ao qual remetem. No entanto, isso acontece depois de passarem pelo processo de seleção de acordo com *códigos de reconhecimento* e anotado com base em *convenções gráficas* (ECO, 2003, p. 104).

Isso significa que há uma redução regida por convenções gráficas que possibilitam que um observador reconheça uma determinada disposição de linhas e formas como algo que se refere a um objeto real. Por exemplo, em ambas as edições de *Bem do seu tamanho*, os ilustradores usam árvores como elementos que compõem as paisagens. Nas duas edições, as árvores são desenhadas de maneira diferentes, com mais ou menos detalhes, mas há uma característica da qual compartilham, que são essas regras que condicionam o observador a reconhecer naquele elemento gráfico a representação uma árvore. Independente da técnica que possui o ilustrador, ele se baseia nessas convenções e, a partir disso, desenvolve um estilo e acrescenta variantes ao seu trabalho.

Eco acrescenta ainda à sua análise dos códigos visuais uma teoria semiológica relevante na análise das ilustrações. Ele explica que os homens se comunicam baseados em códigos fortes, fortíssimos e fracos. Um exemplo de *código forte* é a língua, no qual as regras que determinam os limites de compreensão das mensagens produzidas podem sofrer algumas variações, mas possuem limites bem definidos. No *código fraco*, insere-se o nível de representação no qual é impossível catalogar as inúmeras maneiras de se desenhar, como no exemplo da árvore.

A definição de *signo icônico* traz como contribuição esses dois aspectos: o da convenção gráfica e o das infinitas variações representacionais. A primeira está relacionada não só à possibilidade de interpretação, mas também à própria concepção da imagem. As duas edições analisadas algumas vezes apresentam a representação visual de um mesmo momento do texto, como é o caso dos desenhos que ilustram a cena de Helena conversando com seu boi de mamão. A convenção permite reconhecer os elementos correspondentes em cada ilustração, é o modo de representar, o estilo, que diferencia uma da outra.

Um outro autor que aborda aspectos relevantes para a análise das ilustrações, esses mais ligados a elementos técnicos, é Donis Dondis, no livro *Sintaxe da linguagem visual* (1997). Segundo esse autor, existem três níveis de mensagens visuais: representacional, abstrato e simbólico (1997, p.87). O nível representacional está relacionado àquilo que o ser humano vê e identifica baseado no ambiente e na sua experiência. No nível abstrato há a ênfase nos meios mais diretos, emocionais e até primitivos da criação de mensagens. E, finalmente, o nível simbólico que engloba todos os sistemas de símbolos codificados criados arbitrariamente pela espécie humana e ao qual se atribuem significados. Nesse estudo são considerados relevantes apenas os dois primeiros níveis: representacional e abstrato.

Quanto maior o nível de detalhamento de uma imagem, mais próxima do nível representacional ela se encontra. Voltando ao exemplo da árvore, é possível perceber que nas diferentes edições de *Bem do seu tamanho*, o mesmo objeto, árvore, é representado de maneiras diferentes em cada volume. Nos desenhos de Gerson Conforti, as formas são mais detalhadas, o tronco possui traços que representam os veios característicos do objeto e a copa das árvores são preenchidas por traços que, na forma final, causam a impressão de várias folhas juntas, de uma copa repleta de folhas. Nas ilustrações de Mariana Massarani, há uma aproximação maior do nível abstrato, devido à simplificação dos traços. Nelas as representações de árvores se baseiam no uso de alguns traços identificáveis. Não há, por exemplo, uma separação nítida entre os elementos *copa* e *tronco*. Também os detalhes se situam um pouco mais no plano

abstracional. O que não significa que os desenhos de Gerson Conforti não possuam um bom nível de abstração, necessário à composição de imagens por meio de técnicas de ilustração.

Outra contribuição teórica de Dondis é a descrição que faz dos elementos básicos da comunicação visual, especialmente os conceitos de cor e dimensão, essenciais na análise comparativa das ilustrações. Nesses dois elementos encontram-se as diferenças principais na composição dos desenhos de Gerson Conforti e Mariana Massarani.

Além dessas duas principais referências teóricas, a análise conta ainda com as entrevistas realizadas com Gerson Conforti e com Mariana Massarani a respeito de alguns aspectos de suas ilustrações; com a abordagem que propõe a imagem como narrativa, elaborada por Alberto MANGUEL (2003); e com alguns outros textos de apoio que tratam de questões pertinentes ao tema.



### **3.2 Análise comparativa das ilustrações de Gerson Conforti e Mariana Massarani**

No início dos anos 80, a literatura infantil está em voga no Brasil. Há um crescimento do movimento educacional em torno do livro infantil, que é considerado um objeto essencial na formação escolar. O livro entra em cena na tentativa de suprir lacunas do sistema educacional e de melhorar o domínio lingüístico dos alunos. A literatura infantil assume, nesse momento, um papel prioritariamente didático e se constitui uma importante ferramenta educacional em um país que busca, a qualquer custo, diminuir as taxas de analfabetismo. Nesse cenário descrito por Ligia CADEMARTORI (1994, p.11) é publicada a primeira edição de *Bem do seu tamanho* que conta com ilustrações de Gerson Conforti.

Atualmente, nesse início de século, esse cenário se apresenta um pouco modificado. O livro continua a ter um lugar de importância na educação de crianças e jovens, mas divide espaço com novas mídias, como o computador. Essas mídias ganham enfoque em discussões e, de uma certa forma, assumem o lugar de destaque que os livros assumiam nos anos 80. As características do livro se adaptam a essa nova realidade, que inclui uma supervalorização dos recursos visuais em todos os meios, da televisão à tela do computador. A existência dessas novas mídias gera novas demandas e o livro infantil segue o rumo das novas tendências de valorização da imagem e da criação de apelos visuais mais fortes. Nesse contexto se situa a publicação da segunda edição do livro de Ana Maria Machado, que apresenta um projeto gráfico totalmente modificado e tem como ilustradora Mariana Massarani.

Perceber como o livro infantil é entendido em cada um dos dois momentos traz para a discussão um fator bastante significativo na definição das características do livro, entre as quais se encontram as ilustrações. Essa contextualização serve como pano de fundo para exposição das principais características das ilustrações presentes em cada uma das edições. Tais características apresentam pontos de contato e de diferenciação, e são descritas nesta análise comparativa das ilustrações nas duas edições.

Nas duas edições, as ilustrações têm como ponto de contato o fato de alguns desenhos representarem um mesmo momento do texto. É o caso da cena de Helena conversando com seu boi de mamão (anexo 3/anexo 21); do desenho do espantalho no milharal (anexo 8/anexo 28); das crianças comendo e conversando perto da fogueira (anexo 11/anexo32); do espanto das crianças ao dar de cara com o “monstro de cinco pernas” (anexo16/anexo36); do momento em que Helena e seus amigos resolvem chamar a atenção dos passantes para ajudar o lambe-lambe (anexo 18/anexo 39); da última ilustração, que mostra as crianças voltando para casa de carona numa caminhonete (anexo19/anexo 41).

Em cada uma dessas cenas é possível perceber elementos que as aproximam, elementos que permitem a percepção de que se tratam da mesma situação descrita pelo texto. Essa possibilidade é contemplada por uma das características do *signo icônico* que é a convenção gráfica (ECO, 2003, p.104). Nessas ilustrações, é possível criar uma correspondência entre os elementos devido a uma dada normatização que guia o olhar do leitor no sentido de encontrar em duas maneiras de representação diferentes, as mesmas situações. Também as diversas maneiras de representar um mesmo objeto são uma importante característica atribuída ao *signo icônico*, marca do conceito de *código fraco*. Nesse tipo de código as diversas possibilidades de representação de um mesmo objeto não são catalogáveis, tal como num *código forte* como a língua. Nisso consistem, basicamente, as características que diferenciam um estilo do outro.

Nas ilustrações de Massarani, há traços reconhecíveis bastante resumidos, que não são representados, por exemplo, detalhes de anatomia na composição dos personagens. Os olhos são representados apenas por dois pontos, a boca e o nariz se resumem a linhas curvas, os corpos não possuem pontos de articulação. Só é possível compreender tais traços tão resumidos, se forem de conhecimento do observador as convenções gráficas usadas pela ilustradora. Muitas vezes as crianças imaginam uma determinada situação e, por algumas limitações técnicas, a representação que criam acaba por ser uma simplificação gráfica das formas imaginadas mentalmente. A ilustradora faz uso dessa simplificação o tempo todo, o que aproxima seu desenho de um traço infantil. Nessa simplificação, os desenhos de Massarani encontram uma de suas principais

características, que junto com as cores, dão o aspecto lúdico semelhante ao dos *cartoons* e caricaturas, uma marca do trabalho da ilustradora.

Nos desenhos de Conforti há uma grande preocupação em detalhar cada momento do texto representado. Os personagens possuem uma anatomia mais bem definida, os traços fisionômicos são bem delineados, as paisagens têm seus elementos bem definidos (casas, animais, pastos, árvores). Conforti apresenta uma proposta mais realista, seus desenhos têm como marcas o zelo com os detalhes e a nitidez do traço. Há também uma simplificação de traços, comum a toda representação por meio de desenhos, mas muito menos acentuada do que no trabalho de Massarani.

As cores são os elementos visuais que mais apelam para a emoção, ao mesmo tempo não são elementos essenciais para a criação de qualquer mensagem visual (DONDIS, 1997, p.64). Imagens monocromáticas são concebíveis. No entanto, as cores constituem elementos importantes numa mensagem visual que hoje queira ganhar um espaço entre tantas outras mensagens com fortes apelos a cores e movimentos. As cores se constituem a diferença mais notável entre o trabalho dos dois ilustradores: as ilustrações de Gerson Conforti estão reproduzidas em preto-e-branco e as de Mariana Massarani basicamente se baseiam no uso de cores.

Mariana Massarani não usa as cores numa tentativa de dar tons realistas às suas ilustrações, o que acentua a característica emotiva das imagens criadas por ela. Nelas o céu pode ser rosa, um coqueiro pode ser vermelho, a árvore possui folhas com cores diversas, esses, entre outros exemplos demonstram que a cor é uma característica marcante no trabalho de Massarani. As cores usadas por Massarani são saturadas, o que significa um acréscimo na carga de expressão e emoção que os desenhos encerram. Outro fator que aponta para isso é o fato de seu traço ser pouco definido e detalhado, por exemplo, as feições das personagens imaginadas por ela não são bem definidas, tanto que todos os rostos são muito parecidos. As cores são os principais elementos que compõem descrições dos planos, o detalhamento está na escolha de várias cores na composição de uma ilustração. Esse tipo de detalhamento dá, inclusive, um tom de humor aos desenhos produzidos pela ilustradora.

Por não contar com o uso de cores em suas ilustrações, Conforti encontra na definição do traço e nos detalhes de elementos uma maneira de para criar os desenhos. As suas ilustrações possuem o traço bem definido e um grande detalhamento de elementos. As feições possuem uma forte identidade visual porque apresentam mais expressões. O foco do desenho está no traço e não no uso das cores, o que torna, num primeiro momento, um tipo de ilustração com menos apelo emocional, mas com uma forte identidade visual.

Outro ponto de diferenciação entre as ilustrações de Massarani e Conforti é a dimensão. A representação da dimensão em formatos visuais bidimensionais depende da ilusão (DONDIS, 1997, p.75). O mundo é tridimensional e há uma tendência à criação de objetos que tentam refletir essa realidade. A dimensão pode ser definida pela perspectiva e intensificada pela manipulação tonal, pelo uso do claro-escuro. Um desenho que use as regras de perspectiva pode ter sua idéia de tridimensionalidade reforçada pela oposição sombra e luz, como num quadro da escola Barroca.

Massarani realiza um trabalho no qual os elementos estão chapados, não há uma idéia nítida de profundidade. Os elementos não são necessariamente proporcionais, as cores não são trabalhadas com base no contraste de claro/escuro e, assim, os elementos que compõem a imagem parecem estar todos num mesmo plano. A ilustração assume sua própria condição bidimensional, não pretende criar um efeito de realidade.

Conforti usa a dimensão, inclusive a idéia de ângulo de observação, para dar a impressão de que as formas desenhadas possuem volume. Isso está bem exemplificado na ilustração na qual a impressão que se tem é de que alguém observa a cidade da torre do sino de uma igreja (anexo 13). No canto superior esquerdo da imagem, há a representação de parte de um sino e no canto inferior direito está representada parte de uma parede. O leitor é quem observa essa cena e enxerga os personagens chegando à vila. A vista do vilarejo, com as casas e as montanhas ao fundo, cria uma grande impressão de dimensão. Essa dimensão presente no trabalho de Conforti reforça as características realistas e representacionais de seu traço.

Na entrevista realizada com Gerson Conforti, algumas das características apontadas nesta análise são comentadas pelo ilustrador (anexo 44). Sobre o fato das ilustrações serem em preto-e-branco, ele responde que foi uma exigência da editora que elas fossem reproduzidas dessa maneira. Segundo ele, as editoras costumam cortar custos na produção de livros para uma determinada faixa etária. Outra característica é o traço realista, marcante no estilo do autor. Ele afirma que não considera interessantes desenhos que não têm profundidade, que são chapados no papel, com traços muito simplificados. Considera ainda o trabalho realizado no livro em questão um bom exemplo da sua produção como ilustrador e afirma que a ilustração é um trabalho solitário, não há, na maioria dos casos, um contato com o autor.

Na entrevista feita com Mariana Massarani uma característica específica é abordada pela ilustradora. Quando questionada sobre o diálogo com o autor para a realização do trabalho de ilustração, ela afirma que não considera esse um fator importante, afinal o ilustrador não questiona o texto formulado pelo autor. Nisso revela-se que a ilustração é uma produção que nasce de uma interpretação sem interferências por parte do autor da mensagem verbal. Essa característica também é revelada por Conforti. Outro ponto importante que transparece na entrevista de Massarani é o fato de ela considerar o trabalho realizado nesse livro um exemplo “nem tão bom, nem tão ruim” de sua produção como ilustradora, ela o considera um trabalho “meio preso”. Tal declaração revela a liberdade do traço de Massarani, uma característica que mesmo bem representada pelas ilustrações presentes em *Bem do seu tamanho*, parece não estar na medida que a ilustradora gostaria.

Tais entrevistas enriquecem o trabalho no sentido de reforçar alguns aspectos previamente abordados e trazem a visão dos ilustradores sobre suas realizações, com reflexões sobre o próprio trabalho. Pegando emprestado a declaração de Mariana Massarani sobre a relação texto/ imagem nos livros infantis, é possível afirmar que texto e imagem “são dois dançarinos de tango”. É necessária uma sintonia entre os dois elementos para que tal relação resulte num bom livro infantil. Tal sintonia é o foco da análise feita no item a seguir (item 4).

#### 4 Sobre a interação texto/ imagens

“A imagem, assim como as histórias, nos informam”, assim afirma Alberto MANGUEL (2003, p.21). Contemplando-se os cenários mais comuns da atualidade, é possível comprovar a veracidade dessa afirmativa: é um mundo das fotografias, das imagens em movimento introduzidas diariamente pela televisão na vida de um grande número de pessoas, dos recursos denominados multimídia, de mensagens que misturam imagens, palavras e sons que chegam por meio da Internet.

São poucas as pessoas que se debruçam sobre uma imagem para decifrá-la completamente como se faz com um livro. A leitura de um texto exige um grau de concentração bem mais elevado e um conhecimento mínimo do código, a língua. A compreensão de uma mensagem verbal conta com regras muito bem delineadas, com um sistema que oferece normas de classificação e estruturação claras, e que são conhecidas pelos usuários da língua. Para o entendimento de mensagens construídas visualmente, os elementos de composição podem ser até identificáveis para os mais atentos, todavia as normas de estruturação são mais maleáveis e não se recorre a elas como freqüentemente se recorre a um dicionário ou a uma gramática.

A associação entre texto e imagem remete à própria história da escrita, aos desenhos em cavernas e aos pictogramas e ideogramas, estes últimos existentes até hoje. Todavia, por muito tempo se acreditou numa espécie de superioridade da linguagem verbal, em detrimento da linguagem visual, ainda que a própria linguagem verbal exibir um formato visual. Ela não se limita a isso, mas depende dessa característica para existir como tal. Essa crença na superioridade do verbal pode ser ilustrada pela seguinte declaração de Flaubert (*apud* MANGUEL, 2003, p.20):

Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo porque a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho. Assim que um personagem é definido pelo lápis, perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer: ‘eu já vi isso’, ou ‘isso deve ser assim ou assado’. Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A idéia, portanto, está encerrada,

completa e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes. Por conseguinte, uma vez que se trata de uma questão de estética, eu formalmente rejeito todo tipo de ilustrações.

No século XIX, Flaubert demonstra sua rejeição formal diante do fato de associar texto a imagens: para ele, isso representava uma limitação das possibilidades de interpretação indesejável para qualquer texto que quisesse manter a característica de polissêmico. Indesejável para Flaubert, mas uma tendência atual, o fato é que as pessoas que vivenciam essa realidade de intenso diálogo e convivência entre as várias linguagens, aprendem outras habilidades cognitivas. Uma criança, por exemplo, que tem à sua disposição jogos eletrônicos dos mais diversos temas, tem diferentes expectativas sobre um livro. A narrativa e os elementos visuais se adaptam a um público que toma como parâmetros formas de comunicação e entretenimento que lhe são contemporâneas.

De acordo com a autora de livros infantis e juvenis, Lia Neiva, no passado, a criança não estava acostumada com muitos estímulos visuais, mas as crianças hoje estão bastante habituadas com esses estímulos (anexo 42). Isso faz com que eles sejam necessários na produção de um objeto que se destine a elas como uma maneira de despertar atenções para o livro e para a história nele narrada. Quando Flaubert fez tal declaração no século XIX, de fato estímulo visual ao qual as crianças estavam expostas não era comparável ao que acontece na atualidade. Na cena atual, essa necessidade é percebida nas atuais produções destinadas ao público infantil.

Atualmente, percebe-se um estreitamento do diálogo entre imagens e palavras. Esse fato pode ser notado pela quantidade crescente de produtos que usam essa interação como uma maneira de se destacar junto a outros produtos que lhes são semelhantes. Não é diferente quando o produto em questão é o livro infantil ilustrado. As ilustrações nos livros infantis são uma constante, são elementos que se tornaram imprescindíveis para qualquer produção do gênero.

Essa característica tornou-se fundamental por diversos fatores, no entanto, somente alguns desses fatores serão considerados neste trabalho. Ângela Carneiro, autora de

livros infantis, expõe aquilo que ela considera as principais funções das ilustrações nas produções de livros para crianças: tornar o livro mais bonito, esclarecer (como indica a palavra *iluminar*) e tornar o livro vendável (anexo 45). Tal afirmação aborda as variantes que compõem o atual cenário da literatura infantil e que são especificamente abordadas neste estudo. A primeira característica, que une a função de esclarecer o texto e de tornar texto bonito, e que é desenvolvida no subitem 4.1, e a segunda, que aborda a função que o relaciona ao mercado, que é a de tornar o livro vendável, desenvolvida no subitem 4.2.



#### 4.1 Interação texto e ilustrações nas duas edições de *Bem do seu tamanho*

Situados em momentos diferentes, mas ambos longe da realidade de Flaubert, Mariana Massarani e Gerson Conforti realizam interpretações diferenciadas e acrescentam ao texto de Ana Maria Machado sentidos diversos. O texto se mantém inalterado, mas o livro não é mais o mesmo, pois a relação entre o que está narrado pelo texto e pelas imagens foi modificada. Nesse sentido é possível perceber com que intensidade as ilustrações podem alterar os sentidos evocados pelo texto.

Uma boa ilustração é aquela que mostra detalhes que não podem ser descritos por meio de palavras, mas que, ao mesmo tempo, não destoa da história e das descrições propostas pelo autor. A autora Lia Neiva acredita que essa relação pode não só modificar, como piorar ou melhorar o texto. Ela conta o exemplo de um livro no qual ela descreve um sapo ingênuo, simpático e meio *criança* e quando o ilustrador concebeu o desenho, idealizou um sapo malandro, com cigarro na boca e tudo mais. Ela dá um exemplo de distorção da história, de quando a liberdade criativa do ilustrador vai além de alguns limites estipulados pelo texto. Nisso reside uma importante função da ilustração no livro infantil, anteriormente explicitada pela afirmação de Ângela Carneiro: a de esclarecer o texto. Tal função pode ser percebida em ambas as edições da obra de Ana Maria Machado.

A narrativa é ambientada em um cenário típico do interior, são apresentados lugares como um milharal, uma festa popular, uma praça com realejo e lambe-lambe, entre outros cenários que evidenciam um ambiente interiorano. Os desenhos de Conforti, por suas características realistas, descrevem com detalhes esse ambiente, essa realidade descrita pela autora. Considerando que grande parte do público dos livros infantis reside em espaços urbanos, esse tipo de descrição se torna conveniente, pois apresenta ao leitor uma realidade um pouco mais distante da sua. Em uma das ilustrações Conforti mostra a visão panorâmica de uma praça e, nela, vários elementos de uma festa popular: a banda, as barracas, os ambulantes e as bandeirolas (anexo 14).

Mariana Massarani, ao desenvolver esses mesmos cenários, torna-os menos característicos e apresenta-os mais vazios de detalhes (anexo 39). Ao mesmo tempo, deixa a brecha para que o leitor realize um exercício de imaginação. Esse tipo de descrição visual torna todos os ambientes muito parecidos (a textura criada pela autora para o chão da praça assemelha-se às pedras características das ruas da cidade do Rio de Janeiro) e pode promover uma aproximação entre realidades. É atribuída ao leitor a função de complementar os cenários de acordo com seu repertório ou simplesmente com sua imaginação.

Outro importante ponto observado por Lia Neiva é a questão da distorção do texto. Em uma ilustração de Mariana Massarani pode ser percebida não exatamente uma distorção, mas um erro de leitura do texto de Ana Maria Machado. Na última ilustração, aparecem Helena, Tipiti e Flavia indo embora num caminhão. O texto descreve que quando Tipiti anuncia que conseguiu uma carona para todos, Flavia avisa que vai ficar mais um pouco, pois mora mais perto; no caminhão seguem somente Helena e Tipiti. Essa ilustração, em desacordo com o texto, pode ser apenas uma maneira de a ilustradora encerrar o texto, levando todos os personagens embora no mesmo veículo, ou mesmo um erro de leitura, o que não torna a ilustração uma distorção, mas uma falha interpretativa.

Uma outra questão é a divisão do espaço físico, delimitado pela capa e quarta capa, entre texto e as ilustrações. Segundo os graus de pertinência apontados por Maria Antonieta CUNHA (1989, p. 75) e descritos anteriormente, no item 3, de acordo com que a criança vai avançando em idade e no processo de aprendizagem, as ilustrações devem ceder mais espaço ao texto. Sob esse aspecto, a edição ilustrada por Gerson Conforti parece destinar-se a crianças de uma faixa etária mais avançada do que a edição ilustrada por Massarani.

Os desenhos da primeira edição parecem dar mais espaço ao texto e as atenções não se voltam tanto para as ilustrações. Isso se deve a algumas características dessas ilustrações abordadas no subitem 3.2, especialmente ao fato da ausência de cores. Porém, na segunda edição, as ilustrações feitas por Massarani são todas a cores, e por

isso ganham mais destaque no livro. O diálogo entre linguagem visual e linguagem verbal nesse volume, resulta em um livro que parece se destinar a uma faixa etária menor que a edição anterior. As exigências do mercado suscitadas pela declaração de Conforti são contempladas no subitem 4.2.

O que é relevante nessas observações sobre a relação entre os aspectos visuais e textuais, é perceber que não há como não haver uma interferência de um sobre o outro. Quando inserida num livro infantil, a imagem gera sentidos que não seriam despertados somente pelo texto. E quando as ilustrações são substituídas por outras, muda não só a relação texto/imagem, como também os significados que essa associação desperta. Em *Bem do seu tamanho*, o mesmo texto é contemplado com interpretações imagéticas bastante diferenciadas, com características que pontuam cada estilo e cada maneira de interpretar um mesmo texto.

Levando em consideração a relação texto/imagem nos dois momentos, percebe-se a intensificação dessa relação. No atual contexto, a afirmação de Flaubert perde sua força, pois existe uma tendência que não pode ser negada, evidente nas mudanças percebidas de uma edição para a outra, e que não é uma característica específica da literatura infantil, mas pode ser mais claramente percebida nas produções do gênero. Uma tendência reforçada pelo mercado e que é explorada sob esse aspecto no subitem a seguir (4.2).

## 4.2 Interferências do mercado editorial e o papel do produtor editorial na produção de sentidos

“A produção cultural é determinada pelo próprio mercado”. Com essa frase Edgar MORIN (1969, p.45) sintetiza os vários tipos influência que o mercado exerce sobre os bens culturais que coloca à disposição de um determinado público. Essa influência acontece desde a ponta do processo, quando é escolhido o conteúdo, passando pela definição do formato, até a distribuição e divulgação do livro.

Quando um editor decide sobre o público de um livro, ele se vale de uma concepção baseada num público médio, resultante de números e expectativas gerados por vendas de livros anteriores. *Bem do seu tamanho*, por exemplo, aparece como recomendável para crianças de terceira, quarta e quinta séries do ensino fundamental e tal recomendação é baseada exatamente nesses parâmetros. Não leva muito em consideração a qualidade do ensino destinada a diferentes classes sociais e econômicas, o mercado lida com uma imagem média de público para pensar o conteúdo, o formato e a divulgação apropriada.

Essa classificação facilita a adoção do livro por parte dos professores e pedagogos e demonstra o papel que o livro infantil assume na educação escolar, como uma forma de complemento aos conteúdos ensinados em sala de aula. O livro infantil muitas vezes torna-se algo semelhante ao livro didático, que são os que mais geram receita para as editoras no Brasil, segundo a pesquisa do BNDES (2005, p. 15). Em 2003, foram mais de 800 milhões de reais pagos em livros didáticos. Grande parte desse valor se deve a compras efetuadas pelo governo em programas como PNLD (Programa Nacional do Livro Didático) e o Programa Nacional de Biblioteca na Escola. O livro infantil, de carona com o livro didático, representa uma boa fatia do mercado editorial.

Outro importante fator é a grande competição do mercado também apontado pela pesquisa do BNDES. Enquanto o número estimado de editoras em 2003 é de 3.000 empresas atuantes nesse mercado, o número de livrarias se resume a 1.500. Há uma

concorrência forte entre as editoras, o que significa uma grande produção de títulos, mas poucos pontos de venda. Em função dessa competição, muitos livros são reestruturados para continuarem a existir no mercado editorial. Como afirma MORIN (1969, p.28), é uma tendência da cultura de massa não criar seus conteúdos, mas recriar conteúdos pré-existentes. O autor, na verdade, trata da transformação de conteúdos antes destinados às elites, em produtos destinados a um público universal. Nesse caso, é um conteúdo que é destinado a um determinado grupo, sofre transformações para atender a um novo perfil atribuído a esse mesmo grupo. No entanto, ampliando essa perspectiva, é possível visualizar não só o movimento de massificação dos conteúdos apontado por Morin, como uma tendência de repetição desse processo, de uma renovação de conteúdos já existentes.

*Bem do seu tamanho* passou por uma reformulação do projeto gráfico, ganhou novas ilustrações e cores. Há uma modificação da relação texto/imagem em função de exigências mercadológicas. Tais exigências ficam explícitas na entrevista com Gerson Conforti, quando ele afirma que as ilustrações em preto-e-branco foram uma condição da editora, pois há uma contenção de gastos quando se trata de livros para essa faixa etária. O mercado ao mesmo tempo que formula o público, formula o produto, numa lógica em que tanto o produto quanto a demanda são controlados pelo próprio mercado, como indica Marx (*apud* Morin, 1969, p. 45):

(...) a produção cria o consumidor... A produção produz não só um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.

Num sistema que atua dessa forma, gerando esse grau de interferência sobre tudo o que é oferecido sob a forma de bens culturais, o profissional que atua na área de edição de livros assume sérios compromissos éticos. No caso específico, se tratando de literatura infantil, tais compromissos redobram sua responsabilidade. Trata-se da escolha de conteúdo e formatos que serão oferecidos a pessoas em uma fase na qual aquilo que aprendem vai lhes servir de base para tudo o que aprenderão posteriormente. É uma fase de formação de valores e conceitos, sobre a vida de uma forma geral, e sobre a sociedade. Oferecer uma visão distorcida do mundo a crianças nessa fase é gerar falsas expectativas sobre o que encontrarão mais adiante.

Resolver a assimetria, citada no item 2, de uma literatura dirigida a um público e feita por outro, passa também pela responsabilidade do produtor editorial. No livro infantil, a interação texto imagem deve transcender as intenções mercadológicas, tendo em conta que não é possível e nem se deve desconsiderá-las, e levar para o público em questão um conteúdo pertinente e que contemple todas as características que o termo literatura encerra. A associação entre palavras e imagens deve, de fato, trazer uma dupla fruição artística sobre um mesmo texto, mas não só pelo bom trabalho do autor e do ilustrador. Tal responsabilidade tange também à boa atuação do produtor editorial, responsável pela elaboração e execução do projeto.

## 5 Considerações finais

O livro infantil ilustrado é um fenômeno de comunicação atual e uma análise de suas características pode revelar muitos aspectos importantes sobre a produção de livros. Da escolha do conteúdo à definição do formato, são muitas as interferências que o livro sofre ao longo de todo o seu processo. No livro infantil, essas interferências apontam para um certo desequilíbrio: é uma obra pensada por adultos destinada a crianças. Tal desequilíbrio pode ser resolvido, num primeiro momento, dependendo da maneira como o autor conduz o texto, baseando-se não somente em suas expectativas como adulto, mas tendo em vista as expectativas de seu público.

Uma outra característica que interfere na produção de conteúdos em um livro infantil é a interação entre texto e ilustrações que ele encerra. A partir da presença da linguagem visual é possível modificar o sentido de um texto. Uma ilustração tem a capacidade de piorar, melhorar ou até mesmo distorcer um texto, dependendo da relação que estabelece com ele. Uma ilustração se caracteriza como pertinente quando traz detalhes e aspectos que a mensagem verbal não é capaz de expressar. Quando a ilustração encontra esse nível de interação com o texto, é possível afirmar que ela contribui para enriquecer os conteúdos oferecidos pelo texto.

É possível afirmar, então, que texto e imagem devem compor uma unidade que é a obra destinada às crianças. Essa obra não sofre somente as interferências do autor e do ilustrador, mas também de um mercado que viabiliza sua produção e distribuição para o público. Nesse mercado, o livro precisa encontrar um espaço diante da oferta de tantos outros livros e de uma grande repetição de temas e abordagens. Isso faz com que, em vários momentos, conteúdo e formato sejam modificados para satisfazer exigências percebidas ou criadas pelo mercado editorial. Diante desse cenário, o produtor editorial deve se manter atuante em ponderar sobre tais exigências. Ele deve atentar para os conteúdos que coloca à disposição do público e promover um equilíbrio entre o esforço de atender o mercado e a qualidade dos livros editados.

*Bem do seu tamanho* e as transformações percebidas em suas duas edições apontam para essas características e dá um panorama de tendências do mercado. As mudanças

feitas de uma edição para outra indicam não só o estabelecimento de uma nova relação entre texto e imagem, mas a existência de preocupações maiores que dão o tom dessas mudanças.

Estudos posteriores podem abordar de maneira mais aprofundada essa questão das tendências do mercado no mercado de livros infantis; a recepção das informações que são veiculadas pelo livro infantil ilustrado; e/ou ampliar a perspectiva abordada neste estudo tomando como exemplo outras obras.



## **Anexos**

## **Anexo 1**

### **Depoimento de Ana Maria Machado presente na 2ª edição do livro (2003)**

#### **Palavras da autora sobre esta história**

Quando eu era criança, os alunos das escolas tinham que formar fila no pátio antes de ir para a sala. E era por ordem de altura, os maiores na frente. Eu era muito miúda, ficava lá no final. Minha ficha de educação física tinha a observação “muito franzina”. Na volta das férias entre a quarta e quinta série, fui para o fim da fila e vi que tinha crescido, precisava passar um lugar à frente. E mais outro, mais outro, mais outro... acabei em terceiro ou quarto. Levei um susto com meu tamanho e não conseguia entender.

Mas já pensava nisso há algum tempo. Sou a mais velha de muitos irmãos e toda hora acontecia de eu querer ficar brincando e me chamarem para ajudar em algum trabalho na casa, porque eu já era “bem grande”. Daí a pouco, já me achando a maior, eu queria ficar por perto dos adultos conversando e me mandavam lá para dentro porque eu era “muito pequena” para ouvir o que estavam contando.

Acho que a idéia deste livro começou um pouco por aí. Mas também se misturou com uns brinquedinhos que minha avó fazia para mim, como uns bois de corpo de xuxu e pernas de gravetos. E com as coisas divertidas que meus filhos e meus sobrinhos diziam quando brincavam com as palavras. E com uma tarde em que fiquei sentada num banco de uma praça observando um fotógrafo ambulante. E com tantas festas populares que sempre me fascinaram. Tudo isso junto acabou virando essa história.

Ana Maria Machado

## Anexo 2



T

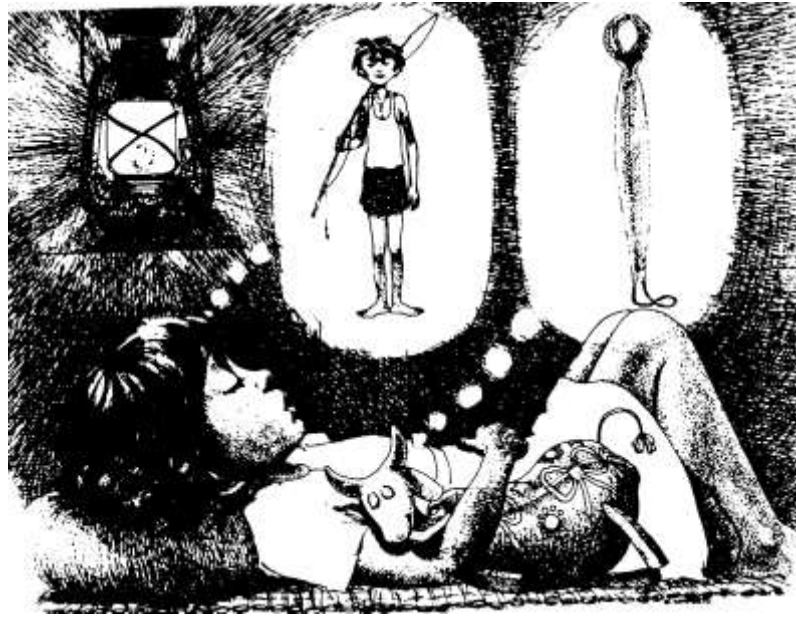
### Anexo 3

A  
n  
e  
x  
o  
  
4



A  
n

exo 5



## Anexo 6



## Anexo 7



Anexo 8



Anexo 9



## Anexo 10





Anexo 11



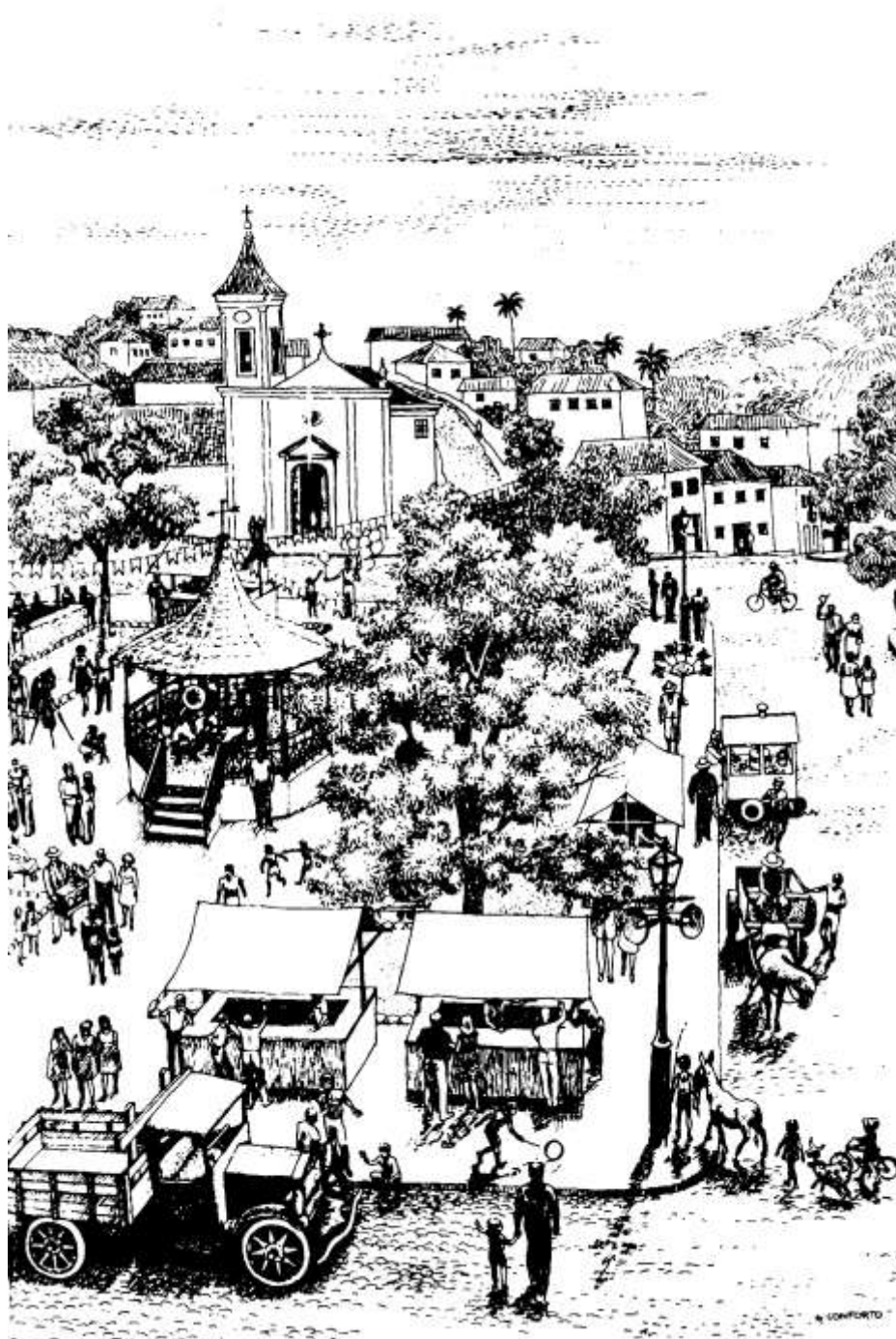
Anexo 12



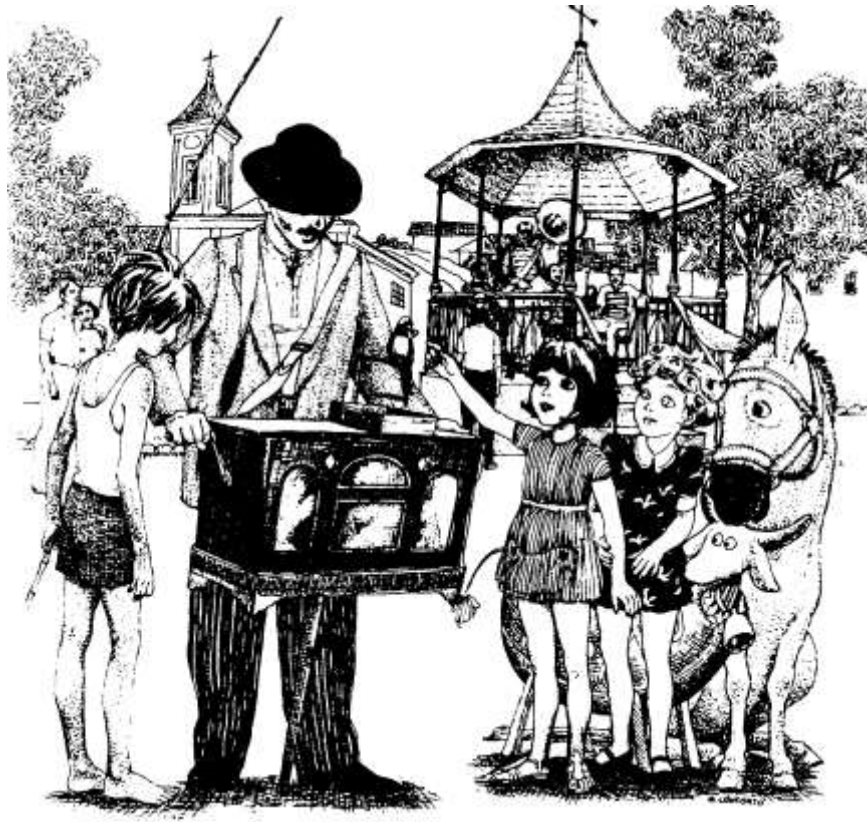
Anexo 13



## Anexo 14



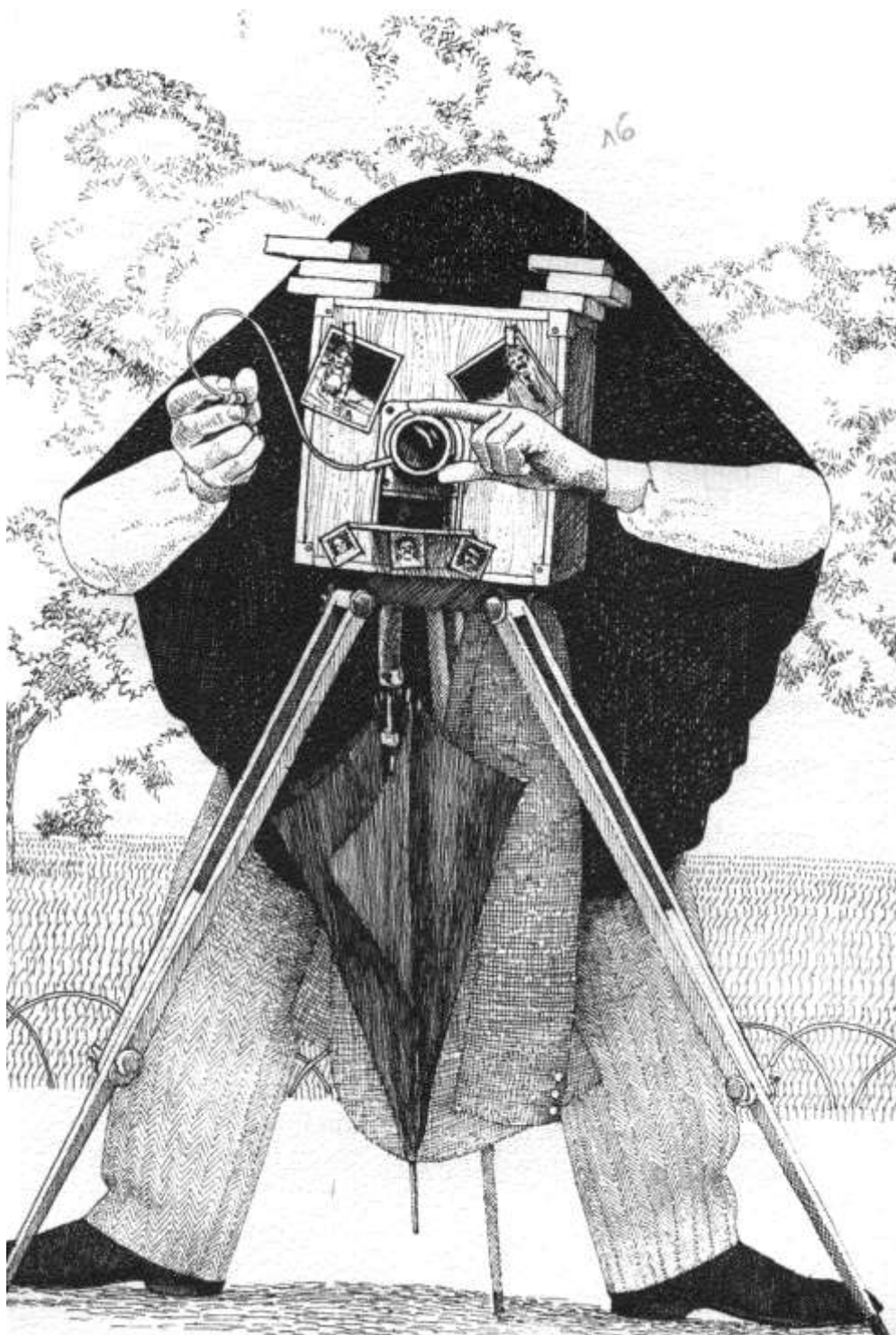
Anexo 15



Anexo 16



Anexo 17





Anexo 18



Anexo 19



Anexo 20





Anexo 21



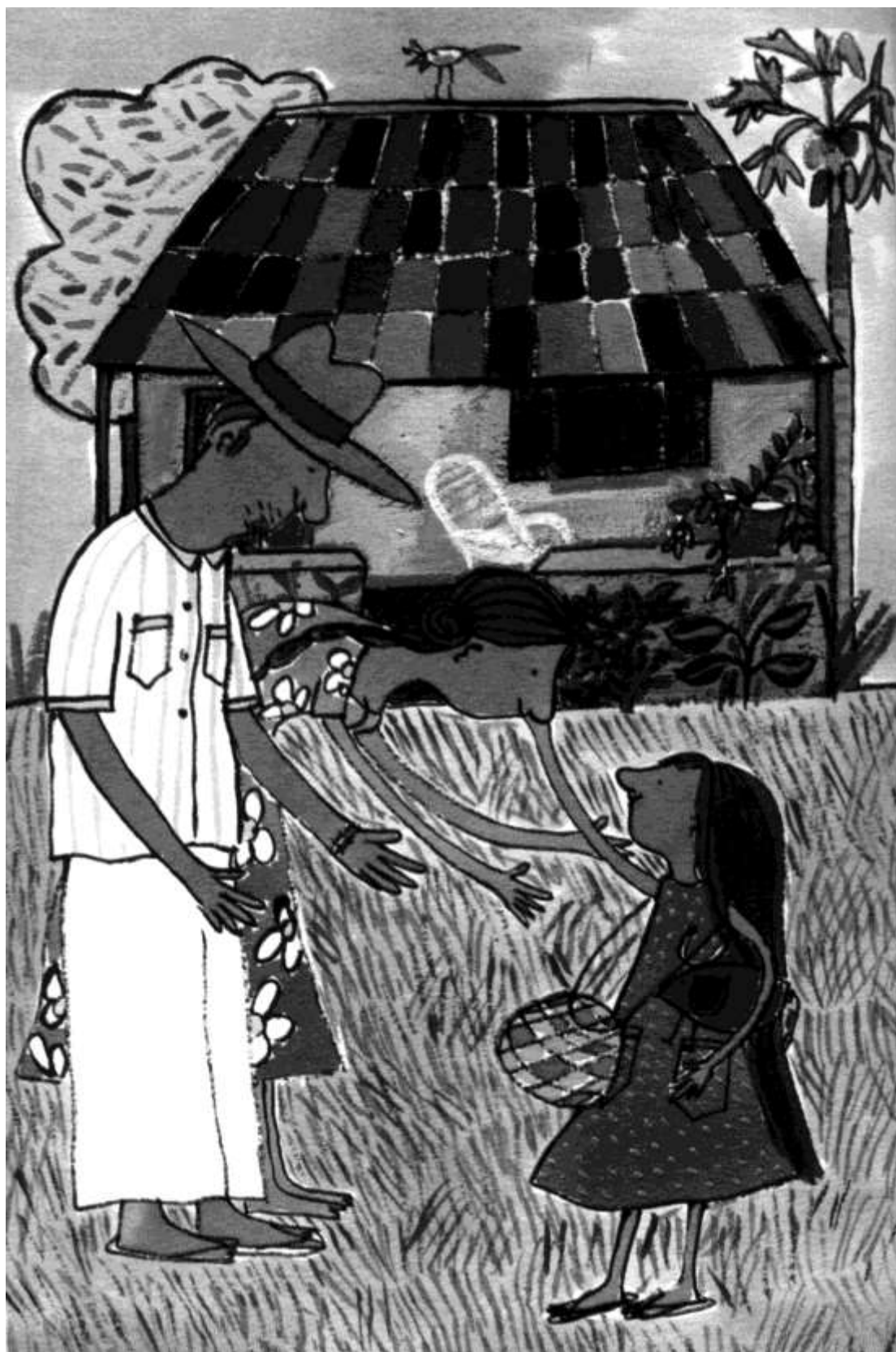
Anexo 22



Anexo 23



Anexo 24



Anexo 25



Anexo 26



Anexo 27





Anexo 28



Anexo 29



Anexo 30





Anexo 31





Anexo 32



Anexo 33



Anexo 34



Anexo 35



Anexo 36



Anexo 37



Anexo 38



Anexo 39





Anexo 40



Anexo 41



## **Anexo 42**

### **Entrevista com Lia Neiva (por telefone)**



## Anexo 43

### **Entrevista com Mariana Massarani (realizada em junho/2005)**

#### **1) Quando as ilustrações foram feitas?**

R= Acho que foi no início de 2003, janeiro.

#### **2) Com surgiu a idéia de você ilustrar esse livro?**

R= Foi a Lenice Bueno na Salamandra e o Alcy Linhares que me chamaram para esse trabalho.

#### **3) Você considera o trabalho de ilustração realizado nesse livro um bom exemplo da sua produção?**

R=Sinceramente acho médio. Nem bom e nem ruim. Tá meio preso.

#### **4)As ilustrações foram discutidas com a autora? Você considera esse um fator importante para um bom resultado do seu trabalho?**

R= NÃO!!!! Discutir com o autor não dá certo não. A gente fica por acaso discutindo o texto que o autor escreveu com ele?

#### **5) Você sabe para que faixa etária se destina o livro?**

R= Bom, depende da criança. Acho que a partir de uns 4 anos elas já vão gostar da estória.

#### **6) Como você avalia a relação texto/ imagem num livro infantil?**

R= São dois dançarinos de tango!!!!

## **Anexo 44**

## Referências:

CADERMATORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CECCANTINI, João Luís C. T. (org). *Leitura e literatura infanto-juvenil*; memória de Gramado. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*; leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVII. 2. ed. Brasília: UnB, 1999.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil*; teoria e prática. São Paulo: Ática, 1989.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre o comércio de livro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MACHADO, Ana Maria. *Bem do seu tamanho*. 12. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1991.

\_\_\_\_\_. *Bem do seu tamanho*. 2. ed. São Paulo: Salamandra, 2003.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*; uma relação de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX; espírito do tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1969

SPUFFORD, Francis. *The child that books built; a memoir of childhood and reading*. London: Faber and Faber, 2002.

VARGAS, Suzana. *Leitura: uma aprendizagem de prazer*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.